

University of Montana

ScholarWorks at University of Montana

Graduate Student Theses, Dissertations, &
Professional Papers

Graduate School

2015

PERSPECTIVAS DIALÓGICAS EN COLECCIÓN PRIVADA DE RAMÓN COTE

Diego Fernando Burgos-Gomez
University of Montana - Missoula

Follow this and additional works at: <https://scholarworks.umt.edu/etd>



Part of the [Latin American Languages and Societies Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Languages Commons](#), [Modern Literature Commons](#), [Other Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

Let us know how access to this document benefits you.

Recommended Citation

Burgos-Gomez, Diego Fernando, "PERSPECTIVAS DIALÓGICAS EN COLECCIÓN PRIVADA DE RAMÓN COTE" (2015). *Graduate Student Theses, Dissertations, & Professional Papers*. 4484.
<https://scholarworks.umt.edu/etd/4484>

This Professional Paper is brought to you for free and open access by the Graduate School at ScholarWorks at University of Montana. It has been accepted for inclusion in Graduate Student Theses, Dissertations, & Professional Papers by an authorized administrator of ScholarWorks at University of Montana. For more information, please contact scholarworks@mso.umt.edu.

PERSPECTIVAS DIALÓGICAS EN *COLECCIÓN PRIVADA* DE RAMÓN COTE

By

DIEGO FERNANDO BURGOS GÓMEZ

Bachelor of Arts in Drama, Universidad del Valle, Cali, Colombia, 2006

Professional Paper

presented in partial fulfillment of the requirements

for the degree of

Master of Arts

in Modern Languages and Literatures, Spanish

The University of Montana

Missoula, MT

May 2015

Approved by:

Sandy Ross, Dean of The Graduate School

Graduate School

Eduardo Chirinos, Chair

Modern and Classical Languages and Literatures

Jannine Montauban, member

Modern and Classical Languages and Literatures

Robert Baker, member

Department of English

© COPYRIGHT

By

Diego Fernando Burgos Gómez

2015

All Rights Reserved

Abstract

Este trabajo ofrece un acercamiento crítico al libro *Colección privada* (2003) del poeta colombiano Ramón Cote Baraibar. Partiendo de la propuesta del propio Cote, quien pide en la “Entrada” de su libro que se lo acepte como una sala de exhibición donde los poemas son equivalentes a las obras de arte, propongo una aproximación desde dos perspectivas dialógicas: una interna y otra externa. Estas perspectivas dependen básicamente de la distancia que existe entre el hablante con su objeto y con su interlocutor. Para este acercamiento he elegido un corpus de cuatro poemas que representan diferentes modalidades de estas dos perspectivas dialógicas: “Pensamientos de un soldado” (Matías Grünewald), “Autorretrato del espejo” (Pierre Bonnard), “En agradecimiento a Joseph Cornell” (Joseph Cornell) y “Night Windows” (Edward Hopper). El análisis de estos poemas permitirá al lector identificar las diferentes posibilidades interpretativas que ofrece un conjunto heterogéneo de poemas (y cuadros) que van desde el Renacimiento hasta nuestros días. De esta manera se facilita una mejor comprensión del proceso de “restitución, agradecimiento y apropiación” emprendido por Cote en su *Colección privada*.

La obra de Ramón Cote

Ramón Cote Baraibar nació el 18 de mayo de 1963 en Cúcuta, ciudad fronteriza con Venezuela. Desde muy temprana edad estableció un vínculo muy especial con su padre, el también poeta Eduardo Cote Lamus (1928-1964), a través de su biblioteca y de sus escritos, pues éste falleció cuando Ramón Cote tenía apenas año y medio. Esta ausencia cobra relevancia en su obra, haciéndose visible desde sus primeros poemarios hasta *Colección privada*. Por otro lado, a su madre Alicia Baraibar, galerista española de ascendencia vasca, le debe su primer contacto con Europa y su pasión por el arte: Cote estudió historia del arte en la Universidad Complutense de Madrid. Es interesante comprobar que las ocupaciones de sus padres confluyeron de modo natural no solamente en la vida profesional de Ramón Cote (publicidad, poesía, historia del arte), sino que resultan simbólicamente decisivos en la selección y elaboración de *Colección privada*. Como lo ha observado Juan Gustavo Cobo Borda, en este libro la formación de Ramón Cote “le permite intentar una fusión entre la poesía y la historia del arte para situar, en diálogo afectivo, esas obras que hace suyas incorporándolas a su lenguaje” (168).

Ramón Cote es uno de los poetas colombianos contemporáneos más difundidos en el exterior. Algunas de sus obras han sido traducidas al inglés, francés e italiano. Es, además, ensayista y crítico literario de producción constante en revistas colombianas, argentinas, mexicanas y españolas. Cote publicó en 1984 su primer libro, *Poemas para una fosa común*, en ediciones Arnao. Este libro habla de aquellas cosas que se van perdiendo, lo que él llama “nuestra fosa común [de recuerdos]”¹, la huella de esa ausencia paterna que marca la infancia, se siente en la adolescencia y queda atrás al mudarse a

¹ Entrevista en video realizada por Teresa Morán en el marco de la feria del libro. Carabobo, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=sQKr3ryNqLs>

España. Sobre *Poemas para una fosa común*, Santiago Londoño Vélez ha escrito que “la poesía es forma hecha de imágenes, que crean un espacio, evocan un sentimiento, establecen una simbología [que sólo mediantelas] palabras podrán desenterrarse y recuperarse los muertos, compañeros que te esperan sabiéndolo todo” (Londoño Vélez, 125). En 1991 publicó *El confuso tratado de las fundaciones*, donde la palabra de Cote “se ha vuelto más suya en su afán de acotar espacios y erigir imágenes. De dibujar un mapa propio donde el color y la reflexión conjugan sus armas” (Cobo Borda, 168). Ese mismo año Cote publicó en la editorial venezolana Pequeña Venecia el que considera su “libro más raro, en todos los sentidos”: *Informe sobre el estado de los trenes en la antigua estación de Delicias*². Diferentes proyectos de antologías y narrativa lo mantuvieron ocupado, y no fue sino hasta 1999 que publicó *Botella papel*, un libro que muestra una presencia más fuerte de lo urbano con un carácter unitario, donde lo que prima es una recreación de la voz de los pregoneros y vendedores capitalinos. En el 2003 obtuvo el premio de poesía Casa de América con *Colección privada*, un conjunto de poemas sobre pinturas y pintores reunidos bajo una mirada muy personal y cuidadosa; como el título lo advierte y él mismo lo dice, se trata de una colección “en su mayor parte reducida [y] obligatoriamente arbitraria” (7). Continuando con las publicaciones de sus poemarios, está *Los fuegos obligados*, con el que obtuvo en España el Premio Unicaja de Poesía, 2009. Su más reciente libro es *Como quien dice adiós a lo perdido*, publicado por la editorial española Valparaíso en 2014.

Como antólogo ha publicado *Diez de ultramar: presentación de la joven poesía latinoamericana* (1992); *La poesía del siglo XX en Colombia* (2006) y *No todo es tuyo, olvido* (2007). También publicó una biografía crítica llamada *Goya, el pincel de la*

² Entrevista personal a Cote, 2015. Ver Anexos.

sombra (2005). En cuanto a sus incursiones en la narrativa, su primer acercamiento lo hizo con el libro de cuentos *Páginas de enmedio* (2002), al que le siguió *Tres pisos más arriba* (2008). También tiene algunas publicaciones de libros infantiles: *Feliza y el elefante*, publicado en el 2008, *Magola contra la ley de la gravedad*, de 2010, y *El gato izquierdo*, del año 2012.

La Colección privada de Ramón Cote

Ramón Cote sostiene que en sus poemas es muy importante lo visual y que al mismo tiempo, en ellos se reflejan situaciones muy ordinarias despojadas de artilugios (Moran, 2012). Sin ser descriptiva, su poesía parte de imágenes visuales que generan el acto poético, como lo hemos visto ya en los comentarios sobre sus anteriores libros de poemas. En *Colección privada* el impacto de lo visual restringe un poco más el espectro pues, a diferencia de *Botella papel*, no transita por el asunto urbano y sus diferentes elementos y seres, sino que se desplaza a través del tiempo sobre los elementos propios del arte. Este libro propone al lector un juego de suplantaciones, pues espera ser tomado como un museo o como aquellas galerías privadas de coleccionistas de arte.

En un museo, el anuncio de “Entrada” invita al visitante a conocer el interior del edificio. En un libro en cambio, este título puede entenderse de muchas maneras: como una invitación al lector a recordar la caminata en la que conoció previamente las pinturas, como una invitación a conocer los cuadros directamente, o a proponer al lector la idea de que las obras famosas de las que ha oído o leído están contenidas en esta colección. La propuesta de este libro podría parecer extraña, pues sugiere tomar un objeto (el libro) como un lugar (el museo), pero ¿a qué invita Cote con esta “Entrada”? La respuesta se

encuentra en dos términos antiguos empleados en distintos campos del arte: mimesis y écfrasis. La palabra mimesis, que viene del latín “imitatio”, tiene sus orígenes en el culto a Dionisio y a las fiestas dionisiacas, cuyos rituales dieron origen al teatro, la “imitación de la vida”. Sobre la mimesis, Platón planteó una doctrina, que Aristóteles retomó después en la *Poética*, donde se refiere a los artistas dándoles la siguiente recomendación: “[s]iendo a manera de pintor o de cualquier otro autor de retratos, ha de imitar por precisión una de estas tres cosas, a saber: cuales fueron o son los originales; cuales se dice o piensa que hayan sido o cuáles deberían ser.” (85). En otras palabras, Aristóteles plantea que esta imitación de la naturaleza le otorga al artista una categoría de hacedor, que aunque no puede apartarse de la copia completamente, sí puede mejorarla. Actualmente la Real Academia de la Lengua Española define mimesis como: “imitación de la naturaleza que como finalidad esencial tiene el arte” (972). Teniendo en cuenta todo lo anterior, la pintura ha sido la expresión artística que por excelencia ha imitado a la naturaleza, pues integra el color, la forma, puede reproducir el agua, jugar con la luz, y además crear simultaneidad de acciones. Al utilizar un lenguaje articulado, la poesía se encuentra en desventaja respecto del poder mimético que posee la pintura. Sin embargo, la poesía es perfectamente capaz de hacer aproximaciones a lo visual; el maestro de Velázquez, Francisco Pacheco se refiere a este esfuerzo en su libro *Arte de la pintura*, donde dice: “la poesía también a su modo imita con palabras, aunque no como el pintor con líneas y colores” (72).

La écfrasis, en cambio, es el proceso de describir con palabras —ya sea en poesía o en prosa— una imagen visual o un objeto artístico. Etimológicamente la palabra griega *écfrasis* significa “des-obstrucción”, vale decir, un proceso de facilitación que hace viable

o permite el libre fluir de algo. La écfrasis es muy antigua y, como señala Margaret Persin, fue usada por autores como Homero, Virgilio, Keats y Borges (919). Este proceso de transformación del lenguaje visual en palabras es posible porque la écfrasis “permits a work of literature to convert the static into the temporal, the simultaneous into the chronological, the linear into the circular” (Persin 919). En el caso de *Colección privada*, es gracias a la écfrasis que los poemas pueden aproximarse a las pinturas que abordan. Por ella es que Ramón Cote puede proponerle al lector jugar a que sus poemas suplantano “son como” esas pinturas. Con este juego Cote consigue elevar los poemas a una categoría de piezas invaluables y crear una fuerte conexión entre los poemas con lo visual, con lo cual logra que el lector se acerque a la mirada del hablante y a su interés en cierto aspecto de la pintura. En otras palabras, consigue que la lectura de los poemas cambie la manera que tenía el lector de aproximarse a esas pinturas.

Este proceso que transforma la mirada parte desde el título *Colección privada*, que trae consigo implicaciones explícitas desde su “Entrada”. El nombre del libro evoca una asociación inmediata con las colecciones de arte particulares, generalmente reducidas y “obligatoriamente arbitraria[s]” (7). Esta colección de Cote pasa entre escuelas sin distinción, se inclina hacia ciertos estilos de su preferencia y, como a ocurre menudo en las colecciones de arte, repite “dos o tres obras de un mismo artista” (“Entrada”, 7).

Las colecciones privadas han existido desde la época de los faraones egipcios, pero su popularidad en Europa empezó en los siglos XVI y XVII como consecuencia de las exploraciones marítimas y de las grandes sumas de dinero que los reyes, la nobleza y el clero pagaban por poseer rarezas y maravillas de la naturaleza³. Lorraine Daston y Katharine Park muestran que gracias al apogeo de estas colecciones o gabinetes de

³ Para más información sobre este tema ver: *Wonders and the Order of Nature*, p. 68.

maravillas (conocidos como *Wunderkammern*, *Wonder-rooms*, *Cabinets of Wonder*, *Kunstkabinett* o *Kunstkammer*) que la antigua discusión entre arte y naturaleza fue primero borrosa y luego disuelta por Francis Bacon y Descartes entre otros (260). Estos *Wunderkammern* comenzaron a especializarse en diferentes áreas de interés como la historia natural, la ciencia, la arqueología y las obras de arte. Estas últimas cobraron mucha popularidad entre la nobleza y la iglesia, que se convirtieron en los principales mecenas y coleccionistas de arte de la época. Hubo que esperar hasta 1683, año en que diferentes colecciones privadas fueron donadas a la universidad de Oxford, para la aparición del Ashmolean Museum, el primer museo conocido en Occidente. Desde el principio, este museo fue creado con dos funciones claras que se mantienen hasta hoy: educar y conservar (Hernández Hernández, 85).

Además de educar y conservar, la *Colección privada* de Cote evoca, desde una postura muy personal, la melancolía marcada por la ausencia de totalidad. En palabras del Luis García Montero “[l]a mirada individual, la necesidad de elegir, más que una negación del todo, aparece como una operación de reconocimiento en el todo. Cada huella esconde por eso la nostalgia de la plenitud. Las sugerencias, los instantes que aluden a la totalidad perdida, son un eje sólido en el libro” (108). Este libro nos invita a echar una mirada al pasado no solo de las obras de arte, sino también a su historia, a sus personajes, al surgimiento de un concepto de pintura que nace en el Renacimiento y sus proyecciones hasta la época actual, y quizás, incluso, al pasado del lector o del propio Ramón Cote. *Colección privada* se propone como una pequeña recopilación donde cada poema está encaminado a una obra o un maestro en particular a quien se dirige el título. Esta estrategia para llevar a cabo un homenaje con poemas que “han sido escritos como

una ceremonia de restitución, agradecimiento y apropiación” (Cote 7) hace que cada poema se proponga en cierta manera, suplantar a la obra misma e incluso al artista. De esta manera el poemario se convierte en una colección de obras de arte en la que los poemas llegan al lector, “porque sólo la poesía nos permite conservar en palabras esas contadas revelaciones que nos visitan a lo largo de nuestras vidas” (Cote 7).

Estructura de *Colección privada*

Colección privada tiene una estructura sencilla en términos generales. Se inicia con una “Entrada” a manera de prólogo, continúa con dos secciones, una llamada “Maestros antiguos” y la otra “Maestros modernos”, que agrupan un total de ocho salas —tres en la primera sección y cinco más en la segunda— con una selección de obras organizadas cronológicamente desde el siglo XV hasta la época actual.

La primera sección consta de tres salas con quince pintores del Renacimiento. La primera sala representa el movimiento Quattrocentista italiano, representado por Cote con unos pocos maestros de su preferencia: Masaccio (1401-1428), Antonello da Messina (1430-1479), Paolo Uccello (1397-1455), Pisanello (1395-1455) y Leonardo da Vinci (1452-1519). El tema religioso, típico de este periodo, abre esta sala con “Expulsión del paraíso” de Masaccio, el único fresco del libro, y el óleo sobre tabla “Virgen de la anunciación” de da Messina. El descubrimiento de la perspectiva queda representado por “Batalla de san Romano” de Uccello, donde Cote empieza a dirigir su mirada hacia la naturaleza, otro aspecto de este periodo que continúa desarrollando en “Princesa de la casa este” de Pisanello, retrato sobre lienzo; finalmente, dos retratos más de un mismo artista cierran esta sala “Bella Ferroniere” y “Ginevra Benci” de Leonardo da Vinci. El

retrato tuvo su época dorada justamente en esta escuela italiana y en da Vinci a uno de sus más grandes cultores. La segunda sala alberga a dos pintores flamencos muy importantes: Joachim Patinir (1448-1524) y Pieter Brueghel el viejo (1525- 1569); y también a dos pintores alemanes del mismo periodo: Matías Grünewald (1480-1528) y Alberto Durero (1471-1528). En esta pequeña sala sólo hay cuatro pintores, tenemos tres pinturas al óleo sobre retablos de madera y el primer poema dedicado a un maestro cuya influencia llega hasta los pintores de nuestros días, Durero. En la tercera sala encabeza la lista de los pintores barrocos Caravaggio (1573-1610), como máximo representante del claroscuro, seguido por Rembrandt van Rijn (1606-1669), Jan Vermeer (1623-1675) y Diego Velázquez (1599-1660); finalmente Cote cierra esta primera sección con: Francesco Guardi (1712-1793), considerado el último exponente de la escuela clásica veneciana, y Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), el único artista de “Maestros antiguos” que no fue pintor, sino, arquitecto, arqueólogo y sobre todo grabador⁴. Otro aspecto interesante sobre la presencia de Piranesi, es que Cote no hace un homenaje a un grabado en particular, sino a una serie de dieciséis grabados del artista llamada *Le Carceri d'Invenzione*.

La segunda sección, “Maestros modernos”, está compuesta por cinco salas y veintiún pintores. En la cuarta sala se encuentran solamente Francisco de Goya⁵ (1746-1828) y Caspar David Friedrich (1774-1840), quienes iniciaron desde España y Alemania el comienzo del Romanticismo. La quinta sala inicia con tres artistas postimpresionistas de la *Escuela de París*: Cezanne (1835-1906), Félix Vallotton (1865-1925), Pierre Bonnard (1867-1947); y termina con Chaim Soutine (1893-1943) y Franz Marc (1880-

⁴ En la sección “Maestros modernos” el único artista no pintor es Joseph Cornell (ver: Simic, 27)

⁵ La importancia concedida a Goya es compartida con Leonardo da Vinci: los dos únicos artistas que aparecen en *Colección privada* con dos obras.

1916). Soutine es un elemento de transición entre la escuela postimpresionista y el expresionismo representado por Marc. En la sexta sala figuran artistas de diferentes nacionalidades y estilos de vanguardia: Juan Gris (1887-1927), Joaquín Torres García (1874-1949), Marcel Duchamp (1887-1968), Paul Klee (1879-1940), Giorgio Morandi (1890-1964) y Balthus (1908-2000). En la séptima sala encontramos cuatro artistas norteamericanos (incluyendo a Rothko quien vivió desde los siete años en los Estados Unidos) que se mueven entre el *assemblage*, el expresionismo abstracto y el realismo: Joseph Cornell (1903-1972), Edward Hopper (1882-1967), Mark Rothko (1903-1970) y Andrew Wyeth (1917-2009). La última sala, la octava, va del español Antonio López (1936), al colombiano de origen español Alejandro Obregón (1920-1992), para concluir con dos pintores bogotanos: Luis Caballero (1943-1995) y Juan Cárdenas (1939).

Catorce poemas de *Colección privada* se encuentran dirigidos directamente a pintores y veintisiete a pinturas. La perspectiva de los poemas varía, pero por regla general, si un poema se encuentra dirigido a una pintura lleva el nombre de ésta, usualmente sin alteraciones. Si el poema se encuentra dirigido a un maestro o a algún aspecto de su vida, el título por lo general incluye su nombre. Solamente un poema problematiza esta clasificación: “Jardín de Villa Medicis” de Velázquez (41), pues aunque lleva el nombre de una pintura y habla acerca de ella, el hablante (que es el propio Velázquez) utiliza el cuadro para hablar de su vida. Al final del libro, el lector encuentra un índice de los poemas, nombre del pintor con fecha de nacimiento y defunción, el museo o templo donde se encuentra la obra y ciudad⁶.

⁶ En el índice del libro se pueden contar treinta y ocho poemas en total —16 en “Maestros antiguos” y 22 en “Maestros modernos”—, pero al interior del libro hay en realidad cuarenta y uno. Sería interesante indagar por qué el poeta ha omitido estos poemas del índice. Los tres poemas faltantes en el índice son: “Pensamientos del soldado” (28), “II Habla Durero” (33) y “Tres confesiones de Giorgio Morandi” (73).

Perspectiva de los poemas. Corpus de trabajo

Propongo que la perspectiva en los poemas de este libro puede clasificarse en interna y externa. Hay dos opciones de perspectiva interna dependiendo de quien la exprese (un personaje del cuadro o el pintor) y se la identifica por tener siempre un tono íntimo y personal. La perspectiva interna del personaje es la menos frecuente del libro y surge como una suerte de desdoblamiento de la pintura, que subvierte su condición de objeto observado para convertirse en sujeto observador. Esto lo consigue tomando la palabra y convirtiéndose en hablante del poema, como ocurre por ejemplo en “Pensamientos del soldado” de Matías Grünewald donde el personaje se refiere a su propio cautiverio en primera persona; o en “Res desollada” de Rembrandt, donde la res le habla al pintor cautivada por su cara triste. La perspectiva interna del pintor es un poco más frecuente. En ella el pintor toma la palabra para hablar acerca de su proceso creativo, como ocurre en “Autorretrato del espejo” de Bonnard y “Tres confesiones de Giorgio Morandi”; o del momento en que contempla su objeto de inspiración, como ocurre en “La niña del balón” de Félix Vallotton y en “Katia leyendo” de Balthus.

La perspectiva externa es un poco más compleja, pues hay cuatro elementos (tres dependen de un hablante desconocido y una del pintor) que la condicionan: a quién se dirige, desde dónde habla y lo que cautiva la mirada del hablante. Esta perspectiva la podemos ver en distintas circunstancias: cuando el hablante se dirige directamente al pintor convirtiéndolo en interlocutor; cuando el hablante nos revela algún aspecto histórico de la pintura o del pintor; cuando al hablante se refiere a un aspecto que lo

Algunos poemas, en especial los dedicados a los pintores, se presentan en el índice con un título diferente al que llevan dentro del libro.

obsesiona de la pintura y, finalmente, cuando el pintor habla en retrospectiva de su vida o su propio trabajo.

La propuesta de clasificarlos en perspectiva interna o externa, permite un acercamiento más a fondo de cada poema y por ende del libro. Para entender esto mejor es necesario ejemplificarlo con una lectura detenida de cuatro poemas representativos del libro: “Pensamientos del soldado” (Matías Grünewald), “Autorretrato del espejo” (Pierre Bonnard), “En agradecimiento a Joseph Cornell” (Joseph Cornell) y “Night Windows” (Edward Hopper).

“Pensamientos del soldado”

En *Colección privada* sólo hay una pintura a la que Ramón Cote le dedica dos poemas, se trata de la obra maestra del pintor Matías Grünewald, *Altar de Isenheim*⁷ (1510-1516), que se encuentra en el museo Unterlinden de Colmar, Francia, en la región de Alsacia. El *Altar de Isenheim* está compuesto por nueve paneles montados sobre un altar esculpido, que pueden verse en las dos aperturas de sus cuatro alas emparejadas. Uno de estos paneles se llama “Resurrección” y muestra una luminosa y colorida ascensión de Cristo que deja en tierra a tres soldados romanos en posturas suspendidas. Es justamente sobre uno de estos tres soldados —la única representación no sacra del altar de Grünewald— donde se fija la mirada de Ramón Cote.

⁷ Grünewald y Durero son los dos pintores alemanes más importantes del renacimiento, y a ambos Cote dedica dos poemas. En el caso de Durero, el hablante —a manera de historiador de “Durero en los mares del norte”— reivindica al pintor de la omisión cometida por el historiador Giorgio Vasari, y hace referencia a la aventura de Durero con una ballena varada. En el segundo poema “II Habla Durero”, Durero como hablante, se refiere a ese encuentro en las playas de Zierikzee de la isla Walcheren, que le evoca el poder del Creador, del que ignora “qué motivos tubo para incluir la desproporción / entre los atributos de la belleza” (vv. 7, 8).

De los dos poemas dedicados a esta obra, el primero lleva el nombre completo del trabajo de Grünewald, “Altar de Isenheim (Resurrección)” y está dividido en cuatro partes⁸. Al igual que el panel “Resurrección”, este poema se focaliza en el soldado situado en el primer plano, a quien se muestra seducido por la “irresistible atracción / de la inmovilidad” (vv. 5-6) y cuya identidad es revelada en la parte II (“Lo que hacía reconocible su perfil / lo borró la sombra y el soldado / amó de nuevo esa improvisada patria/que propone el sueño” (vv. 6-10). En la parte IV el hablante introduce un personaje cuya identidad no se aclara: “¿Qué país sin piedad / habita el Vacilante?” (v. 21-22). La secuencia narrativa del poema y su vínculo con el panel de Grünewald permiten asociar a este misterioso “Vacilante” con el soldado o con el mismo Cristo que asciende del sepulcro, pues en ambos “la muerte se disputa su cuerpo con la vida” (v. 33) y de cualquiera de los podría decirse que “permanece atrapado / entre esas fuerzas aterradoras” (v. 32-34), sugiriendo en la ambigüedad una identificación entre la víctima divina y el victimario humano. La contemplación de ambas posibilidades requiere de una distancia del hablante en relación a la escena representada por Grünewald, a diferencia del poema siguiente, “Pensamientos del soldado”, cuya perspectiva es interna:

I

Mientras se alarga el resurrecto
se me encoge la lengua.

II

Basta una equivocación

⁸ Este poema se encuentra en la segunda sala de “Maestros antiguos”. El anacronismo en la armadura renacentista de los soldados romanos (con yelmos de barbera, cofias y coderas puntudas) es un elemento típico del renacimiento, que representado en “Maestros antiguos”, evoca la cultura de los clásicos pero, al mismo tiempo, actualiza el código del símbolo a su época.

para que el mundo quede
irreconocible.

III

Si retrocedo
me recibirá la muerte.
Si avanzo
me rechazará el resplandor
de la vida.

En lo inmóvil padezco.
habito el margen de las disoluciones. (28)

Pese a que la voz pertenece al soldado, la división tripartita del poema sugiere la proyección mimética de los tres soldados que aparecen en el panel de Grünewald. Este hablante se encuentra enmudecido a causa de las potentes fuerzas que se mueven a su alrededor, por eso la voz del poema se expresa a través de sus pensamientos: “Mientras se alarga el resurrecto / se me encoge la lengua.” (v. 1,2). Los tres soldados se encuentran bajo el mismo padecimiento, pero solo tenemos acceso al pensamiento del principal (es decir, el que se encuentra en primer plano) que expresa su condición y sentir: “En lo inmóvil padezco. Habito el margen de las disoluciones.” (v. 11). Estos versos finales expresan la manera en que Grünewald entendía la luz divina: como múltiples gamas de colores que se difuminaban unas con otras como los colores de un arcoíris. Esto permite identificar existencial y estéticamente el lugar inmóvil que el soldado ocupa sin poder retroceder porque “lo recibirá la muerte” (v.7), ni tampoco avanzar porque lo “rechazará el resplandor de la vida” (vv. 9-10). Este lugar es, precisamente, la difuminación de colores que privilegian a Cristo que avanza esplendorosamente hacia la vida eterna y

relega al soldado a la periferia del color, donde la difuminación se acaba. Este poema se relaciona con la búsqueda de Grünewald, pues estos dos versos finales nos dejan saber los pensamientos del soldado, nos da entrada a lo que siente, al modo en que se percibe a sí mismo como materia que se diluye. Esta idea sobre Grünewald y su constante búsqueda por expresar las emociones es compartida por el historiador, teórico y pintor expresionista suizo Johannes Itten quien dice: “When it comes to studying the emotionally expressive power of colors, our great masters are El Greco and Grünewald” (Itten, 13).

Recapitulando, podríamos decir que este poema, al ser enunciado por la voz interna de un soldado (que es, al mismo tiempo, personaje de la pintura misma) complementa la perspectiva del anterior (“Altar de Isenheim”). El soldado al que están dedicados ambos poemas es un personaje secundario en un panel que, además, depende de los otros paneles que deben abrirse para que el retablo pueda ser visto en toda su magnificencia. En “Pensamientos del soldado” Cote ha llevado su enfoque tan lejos que el poema termina abandonando la écfrasis como estrategia discursiva para resaltar, más bien, la intimidad que desea alcanzar Grünewald en su pintura⁹. Con este poema (como lo hace también en “Caronte cruzando la laguna Estigia” y en “El viajero sobre un mar de nubes”) nos deja saber lo que el personaje piensa de su situación como una suspensión, como algo ajeno a las reglas del mundo, y más aun, como la consecuencia de un error, “[b]asta una equivocación / para que el mundo quede / irreconocible” (v. 3-5).

⁹ Quizás el hecho de que Cote no incluya este poema en el índice, sea una maniobra oculta para que el poema se conecte miméticamente con la pintura. Esto ocurre también con el segundo poema dedicado a Durero, ninguno de los dos figura en el índice al final del libro. En total son tres los poemas no incluidos del índice, el tercero es “Tres confesiones de Giorgio Morandi” (73); y los tres comparten la perspectiva interna, Durero y Morandi la del pintor, y “Pensamientos del soldado” la del personaje.

“Autorretrato del espejo”

Al igual que en “Pensamientos del soldado”, la perspectiva de “Autorretrato del espejo” es interna, y pertenece al pintor retratado en su pintura. Debo empezar señalando que, como todos los poemas de *Colección privada* (excluyendo los dedicados a los maestros), éste lleva el mismo título que la obra a la que rinde homenaje: *Autorretrato del espejo*, del pintor francés Pierre Bonnard. Bonnard pintó numerosos autorretratos, pero Cote especifica que su poema hace referencia al pintado en 1938¹⁰. “Autorretrato del espejo” es el tercer poema de la quinta sala (la segunda de la sección “Maestros modernos”), una posición exactamente simétrica a la que ocupa “Pensamientos del soldado”, que es el tercero de la segunda sala de “Maestros antiguos”:

No es por semejanza
ni disidencia
lo que me impulsa
a los 65 años recién cumplidos
a retratarme nuevamente
en el más apartado de los cuartos de mi casa,
como un pacífico general
ajeno a cualquier tipo de contienda.

Tampoco se trata de buscar en mi cara
el inevitable paso del tiempo,
o de ensayar en medio de esta luz amarilla
un nuevo estilo.
Ni más faltaba. A mi edad

¹⁰ Lo que no menciona es que entre las obras rescatadas del olvido, ésta es la única que forma parte de una colección privada de arte, que ocasionalmente se muestra al público en eventos especiales. En una de estas ocasiones Cote la conoció en Madrid.

cualquier experimento que realice
sería admitir tácitamente una derrota.

Al contrario de lo que suponen los críticos,
el asunto es bien sencillo y no reviste
mayor gravedad.

Simplemente se trata de seguir prolongando
la costumbre de conversar
con el más fiel y puntual y melancólico
de todos mis fantasmas.

Hasta ese día
en que seamos uno solo en el espejo. (59-60)

En este poema el hablante se identifica como el pintor de *Autorretrato del espejo*: “lo que me impulsa / a los 65 años recién cumplidos / a retratarme nuevamente / en el más apartado de los cuartos de mi casa,” (vv. 3-6), el lector lo identifica y acepta como Pierre Bonnard, aunque la edad cree un poco de confusión¹¹. Este hablante-pintor se preocupa desde el comienzo por corregir una interpretación equivocada por parte de los críticos. Dice claramente que “[n]o es por semejanza / ni disidencia”, que nace su impulso de retratarse una vez más; que tampoco “[quiere] buscar en [su] cara / el inevitable paso del tiempo / o de ensayar en medio de esta luz amarilla / un nuevo estilo.” (vv. 9-12), pues su arte y el deseo de retratarse una y otra vez se explican por asuntos

¹¹ En el poema el hablante dice tener 65 años, cifra que no coincide al hacer los cálculos entre la fecha del cuadro y la de nacimiento del pintor; tampoco cuadra con la edad de Enrique Vila-Matas al momento de la publicación, pues es a él a quien está dedicado el poema. Ya que el poeta no está obligado a decir la verdad, se puede interpretar este dato como un elemento que abre camino a otras identidades o tiempos en el poema que no se contemplarán en este estudio.

mucho más simples. Bonnard acostumbraba evidenciar en sus autorretratos el espejo que le permitía retratarse, dejándolo ver un poco o mucho, según el caso. Esto quiere decir que invitaba al espejo a formar parte de la composición misma, convirtiendo la imagen contemplada por el espectador en la representación de un reflejo. Esto es tal vez lo que el hablante define en el poema como “[un] asunto sencillito [que] no reviste / mayor gravedad” (vv. 17-18), pero, bien mirado, se trata de un asunto bastante complejo que compromete la discusión existencialista acerca de la identidad del hablante como pintor y la del espectador. De esta manera, todos sus autorretratos frente al espejo son, en cierta forma, uno solo: copias del mismo espejo que cambia según quién lo vea. Esta idea conduce a pensar que el Bonnard representado son todos y a la vez ninguno. A este respecto dice Ramón Cote: “[c]oincidió recordar ese cuadro con la primera lectura que hacía de Vila-Matas, autor a quien adoro. Por eso le dediqué el poema, ya que ese autorretrato, como los personajes de Vila-Matas, y como él mismo, son uno y muchos a la vez”¹². Este juego de identidades se manifiesta desde el título (de la pintura y el poema), dando pie a la incertidumbre entre objeto y sujeto con la que solía jugar Bonnard y que el poema evoca.

El uso de la preposición “de” [el espejo] en lugar de “ante” [el espejo], es lo que abre el juego de interpretaciones. Si “del” indica origen, dirección o pertenencia; “ante” denota una posición cara a cara, en este caso entre el original y la copia (o su reflejo). Por esto en el título “Autorretrato del espejo”, la condición de sujeto recae sobre la palabra “espejo”, que, al igual que el hablante del poema, se adjudica la autoría, el ejercicio de “retratar[s]e nuevamente” (v.5). Pero también es posible leer el título como “Autorretrato del espejo”, de esta manera emerge un nuevo sujeto: el autor, que se identifica a sí

¹² Entrevista personal a Cote, 2015. Ver Anexos.

mismo como la “copia del instrumento de la mirada”¹³. En esta segunda lectura, el autor, como fuente de la que emana arte, se reconoce como una imitación de lo que él en realidad quiere retratar: el espejo. El asunto es complejo, pero el pintor-hablante lo ve con claridad, pues “[a]l contrario de lo que suponen los críticos, / el asunto es bien sencillo y no reviste / mayor gravedad” (v. 16-18). Para él, desde su condición de profeta¹⁴ todo es más claro: mantenerse en el ejercicio del arte no es más que “seguir prolongando / la costumbre de conversar / con el más fiel y puntual y melancólico / de todos mis fantasmas.” (vv. 19-22). Esta costumbre tiene que ver, además, con una sutil reelaboración del mito de Narciso. Como se sabe, en este mito el personaje muere castigado por los dioses al querer abrazar su cuerpo reflejado en el agua. En el poema, la conversación del hablante con su fantasma aunque “fiel y puntual”, es igual de “melancólica” pero, a diferencia de Narciso, el hablante-pintor no se apresura en encontrar la muerte en la búsqueda del arte, sino que espera que la muerte lo encuentre conversando con su fantasma. El pintor reconoce su condición de materia perecedera frente al arte; pero también reconoce que parte de sí mismo permanecerá en su arte, y es así que al morir no muere del todo, pues la muerte será el encuentro con el más íntimo y melancólico de sus fantasmas, “Hasta ese día / en que seamos uno solo en el espejo” (vv. 23-24). La muerte física del pintor lo convierte metonímicamente en sus propias creaciones (en el sentido en que entendemos la expresión “contemplamos un Bonnard” para referirnos a una pintura de Bonnard): como sus obras, el artista se eterniza en el tiempo como Bonnard en el *Autorretrato del espejo*.

¹³ Según el diccionario etimológico, *Etimologías de Chile* (Web), la palabra “espejo” viene del latín “speculum” que significa “instrumento de la mirada”

¹⁴ Bonnard perteneció al grupo *Nabi*, una agrupación de artistas franceses cuya preocupación principal era la luz. La palabra *nabi*, viene de la palabra hebrea *nebiim* que significa “profeta”, de esta manera se identificaban como adelantados a su tiempo.

A diferencia de “Pensamientos del soldado”, este poema lleva el título de la pintura a la que hace referencia, lo que no significa que sea completamente ecfrásico. Es claro que se refiere a un autorretrato de Bonnard ya viejo (“Tampoco se trata de buscar en mi cara / el inevitable paso del tiempo” (vv.9-12), pero, aun así, estas características pueden remitirnos a otros autorretratos suyos. Es necesario recalcar que Bonnard es importante porque abrió una discusión sobre la identidad con sus autorretratos, propiciando una riqueza interpretativa que compromete su mundo interior. Este mundo interior dialoga con otras pinturas incluidas en *Colección privada*, creando un juego de correlaciones. Al respecto, existen algunos aspectos comunes entre pintura-poema y poemario-poeta que me gustaría señalar. La pintura de Bonnard plantea un diálogo con el ser, mientras *Colección privada*, en su estructura cronológica y número de poemas (41, como la edad de Cote cuando publicó el libro), se podría leer como un libro secretamente biográfico: el pintor-hablante solo quiere prolongar “la costumbre de conversar”, mientras Cote escribe sus poemas “...como [una] ceremonia de restitución”. No hay que olvidar, además, que la pintura de Bonnard *Autorretrato del espejo* es la única obra que no figura en un museo, sino en una colección privada. Este aspecto no sólo le imprime un fuerte valor simbólico, sino que le otorga un lugar especial en el poemario de Cote, hasta el punto de que podría considerársele una poética en clave de composición y de intenciones¹⁵. Es curioso, además, que Cote y Bonnard se encuentren unidos por una ocupación tan ajena al arte (y tan común en los artistas) como la publicidad.

¹⁵ Continuando con la relación maestro-obra, el último poema de *Colección privada* donde el pintor ocupa el lugar del hablante con perspectiva interna, es “Madrid sur”. Como un repunte final del discurso interno, el pintor nos habla de una “[...] victoria / insalvable” después de veinte años de trabajo en la misma pintura. De esta misma manera *Colección privada*, aparece veinte años después de que Cote publicó su primer libro *Poemas para una fosa común*, ambos publicados en la ciudad que Antonio López García como hablante del poema desconoce, pues “cada día / se deshace, se esfuma, / más y más / hacia el sur.” (v. 8-11).

“En agradecimiento a Joseph Cornell”¹⁶

Joseph Cornell (1903-1972) no fue publicista ni diseñador, pero sí su padre, quien además fue comerciante textil. Cornell fue un artista norteamericano pionero del *Assemblage*. Vivió casi toda su vida en una casita en la calle Utopia Parkway de New York, pocas veces salió de la ciudad, era solitario y muy apegado a su hermano Robert, que sufría parálisis cerebral. Cornell era un coleccionista de curiosidades, souvenirs, libros, revistas y fotografías que conseguía en tiendas de antigüedades y en sus caminatas por las calles de Nueva York. Con estos objetos creaba pequeñas obras de arte, cajas con marcos a manera de cuadros con pequeñas composiciones de objetos o recortes. Cornell tenía una especial habilidad para reunir elementos dispares resignificándolos y embelleciéndolos misteriosamente.

El poema “En agradecimiento a Joseph Cornell”, es el primero de la séptima sala en el libro de Cote, y tiene como epígrafe una corta frase del poeta Richard Howard: *And we are idolators, Cornell*.

Conmemora entonces el paso de los días de encierro con fotografías en sepia de los hoteles de 300 habitantes que nunca te alojaron, con láminas de importantes trasatlánticos que jamás escucharán las muletas de tu hermano en cubierta.

Celebra entonces el paso de las semanas semejantes coleccionando postales de los museos de la vieja Europa, llenando los bolsillos en «El signo del Gorrión» con miles de objetos expulsados de los cajones por sus propietarios, re-

¹⁶ Este poema aparece en el índice bajo el título “Joseph Cornell”. No se trata del único caso en que no hay correlación entre el título del poema y el que figura en el índice, los otros cinco son: “Durero en los mares del norte – I”, “La muerte de Franz Marc”, “Marcel Duchamp III equívocos para Marcel”, “Giorgio Morandi Sueña” y “Árbol amurallado”, que figura en el índice con el nombre de su autor, Juan Cárdenas.

cortando las revistas con el pájaro experto de tus tijeras
lejanos balnearios que apenas se sostienen en la parálitica
soledad de los inviernos.

Conmemora entonces el paso de los meses de verano
con fragancias encerradas en los frascos color azul cobalto,
condecorados de opereta para tus navegaciones sin regreso,
con el sonámbulo equipaje de los naufragos que aún huele a
nenúfar, con delicadas copas que alguna vez se alzaron sobre
el océano brindando en medio de las olas.

En la desordenada desembocadura del tiempo levanta
entonces de lado a lado una red transparente para atrapar
esas cosas solitariamente inservibles que te permitan elabo-
rar el más minucioso inventario del extravío. Cóselas con el
hilo amatista de tus alianzas, atenúa al menos un poco su
orfandad hazlas participar en tu cajas de una historia sin fin
como de las mil y una noches.

Sin moverte de tu sótano de la calle Utopía continúa en tu
sagrada clasificación del mundo; corrige el destino de tan-
tos objetos dispersos, devuélveles su cetro y corónalos como
reyas; y como prueba de tu poder sobre el olvido has reso-
nar con un alfiler la mínima campana del dedal para convo-
carlas voces de todos los ausentes.

Como si fueras un aprendiz de Noé sigue construyendo
cajas y mas cajas con brújulas rojizas y azules constelaciones
al fondo para felicidad de Orión y de los difuntos. No olvi-
des poner altos pájaros de plumaje embrujado, pegar al fon-
do nombres de hoteles, colgar espirales de metal, fabricar las

bases para las pipas de los cultivadores de algodón, añadir un par de leontinas.

Solo así, amado Cornell, podremos encontrar en esas cuatro orillas de madera, en esos ataúdes de eternidad, esa región donde la errancia recupera el don de hacer milagros. (79-80)

Como se observa, no se trata de un poema dedicado a una pintura, sino al artista¹⁷. El poema está escrito en prosa y tiene siete párrafos, ninguno de los cuales cuenta más de siete líneas (el más breve —el último— cuenta sólo tres). La interioridad se observa desde el ángulo opuesto al de “Autorretrato del espejo”, pues la perspectiva de este poema es externa: el hablante se dirige en todo momento a Cornell, y en un tono informal le va diciendo lo que debe hacer. Solo en el párrafo final la voz se encuentra en la primera persona del plural: “Solo así, amado Cornell, nos podremos encontrar en esas cuatro orillas de madera”. Es entonces cuando el poema parece tomar, además de la forma de una caja cornelliana, la de una proyección cinematográfica que incluye al hablante y al lector entre un grupo de espectadores que ven una breve proyección de la vida de Cornell, como si fuera una evocación del cine vanguardista que realizó el artista con fragmentos de películas de Hollywood que conseguía en tiendas de trebejos.¹⁸

Esta evocación cinematográfica (que el poema no menciona directamente) está sugerida por la estructura concatenada del poema, donde los tres primeros párrafos enlistan lo que el cuarto concluye, el quinto y el sexto exaltan la magnitud del poder del artista, para finalmente concluir en el séptimo párrafo que explica su importancia. Todo

¹⁷ Cornell, como lo recuerda Charles Simic, “no sabía dibujar, pintar ni esculpir y sin embargo fue uno de los más grandes artistas de los Estados Unidos” (27).

¹⁸ Entre 1932 y 1936, en la época en que Cornell empezó a fabricar sus propias cajas, empezó a interesarse creativamente en el cine. De esos años data el guión de *Monsieur Photo* y su primera película *Rose Hobart*.

esto se inicia en los tres primeros párrafos del poema, que comienzan de manera muy similar:

p. 1: “Conmemora entonces el paso de los días de encierro...”

p. 2: “Celebra entonces el paso de las semanas semejantes...”

p. 3: “Conmemora entonces el paso de los meses de verano...”

En esta suerte de anáfora Cote alaba la importancia del trabajo de Cornell en relación al paso del tiempo. En este transcurso de “días”, “semanas” y “meses”, el artista va recopilando “fotografías en sepia”, “láminas”, “postales”, “recortes de revistas” y “fragancias encerradas”; para así rescatar “hoteles de 300 habitantes”, “imponentes trasatlánticos”, “museos de la vieja Europa”, “lejanos balnearios que apenas se sostienen” y veranos atrapados en “frascos de color azul cobalto”. Estos objetos, que nada dicen a la gente porque parecen estar dormidos o sin conciencia, son para el hablante “el sonámbulo equipaje de los naufragos”, que le recuerdan con melancolía que “alguna vez se alzaron sobre el océano brindando en medio de las olas”. Esta labor del coleccionista termina en el párrafo cuarto, donde Cornell aparece como un organizador de “la desordenada desembocadura del tiempo”, que tomando todas “esas cosas solitariamente inservibles”, comienza a darles sentido cosiéndolas en sus cajas “con el hilo amatista de tus alianzas”. Por esta razón, poetas como Richard Howard y Charles Simic se han detenido en los trabajos de Cornell, a los que —con mucha frecuencia— se les ha considerado poéticos.¹⁹ Al respecto Cote dice en la entrevista: “[m]e parece que Cornell es el más poeta de los pintores.”²⁰ La comparación es exacta: el escritor que recoge cuidadosamente las palabras para que se conecten entre sí y vayan adquiriendo sentido ensambla, al igual que

¹⁹ Ver: Charles Simic, *Dime-Store Alchemy: The Art of Joseph Cornell*. Hay versión española, *Alquimia del tendajón. El arte de Joseph Cornell*. Trad. Elisa Ramírez. México: UNAM, 1996.

²⁰ Entrevista personal a Cote, 2015. Ver anexos.

Cornell, un tejido (un texto) de poemas o de historias, como “las mil y una noches” mencionada al final del cuarto párrafo. En el quinto párrafo el hablante le otorga un poder sagrado a Cornell en su “clasificación del mundo”, y recalca su “poder sobre el olvido”. En el sexto lo compara a Noé como constructor de cajas y salvador, aunque en este punto y por primera vez el hablante llama a los objetos salvados, felices “difuntos”. Este oxímoron adquiere sentido en el séptimo párrafo, cuando las cajas de Cornell son comparadas con “ataúdes de eternidad”, donde todos estos objetos sonámbulos, muertos, vagabundos y olvidados son encerrados en sus cajas para significar algo y decir algo desde su encierro. Cornell ha cosido todos esos objetos para re-significarlos y permitirnos a sus espectadores encontrar “esa región donde la errancia recupera el don de hacer milagros”.

Richard Howard (1929), reconocido poeta norteamericano, ganador del premio Pulitzer de poesía en 1969 y citado por Cote al comienzo del poema, va un poco más allá en su consideración de lo que el hablante de Cote llama los “milagros” de Cornell. En su poema “Closet Drama: An Aporia for Joseph Cornell”²¹, Howard dice que estas “ciudades de juguete” construidas por Cornell transmutan malvadamente al juguete ya que deja de cumplir la función para la cual fue hecho para convertirse “en arte, / un ídolo.” (v.14)²². Ninguno de los dos poetas pasa por alto el ideal de Cornell que proyecta a través de sus objetos muertos, vueltos a la vida para la eternidad. Tampoco pasan por alto la irónica coincidencia de que su calle se llamara Utopia: Cote la menciona en el quinto párrafo y Howard en el título, sólo que le otorga un estatus trascendental transformando la palabra “utopía” en “aporía”, que según la RAE es un “enunciado que

²¹ Este poema de Howard fue publicado por Dore Ashton en su libro *A Joseph Cornell Album*.

²² Simic, por su parte, dirá que para Cornell “Un juguete es una trampa para soñadores. Un verdadero juguete es un objeto poético”. (61)

expresa o que contiene una inviabilidad de orden racional”. Como el poema no se refiere directamente a una pintura, la écfrasis no es viable, pero la disposición grafica del poema evoca miméticamente la forma y la disposición de la cajas de Cornell, en tanto que la intención del poema, como la de Cornell, es salvar las cosas del olvido.

“Night Windows”

A medianoche,
una luz encendida en lo alto

de un edificio
es un imperio.

La orfandad de ese involuntario
faro

es una solitaria prueba de vida. (79)

A diferencia del poema “En agradecimiento a Joseph Cornell”, “Night Windows” (que aparece en la séptima sala de Maestros modernos) establece un acercamiento ecfrásico a la pintura del norteamericano Edward Hopper (1882-1967). Al igual que Cornell, Hopper nació en Nyack una pequeña ciudad del estado de New York. Pero mientras Cornell fue un sedentario, Hopper vivió algunas temporadas de aprendizaje en Europa, aunque después de regresar de su tercer viaje a París en 1910, no volvió salir del país.

A Hopper se le considera uno de los pintores más emblemáticos de los Estados Unidos. Sus retratos de la soledad de la vida norteamericana contemporánea, su fuerte

sentido del aislamiento causado por la posguerra, sumados a su impecable y personal estilo realista, lo destacan como uno de los pintores con más influencia sobre las generaciones posteriores. De las ciudades europeas que visitó, París fue sin duda la más decisiva en su formación. Allí conoció de primera mano la pintura impresionista que influyó tanto en su obra, al punto en que se consideraba después de mucho tiempo como un pintor impresionista (como lo fue el parisino Pierre Bonnard).

Night Windows, se halla expuesto en el Museo de Arte Contemporáneo de New York (MOMA). En él se muestra, a través de tres ventanas abiertas, una habitación con luces encendidas vista desde la calle. A través de la ventana central se ve parcialmente a una mujer tal vez en ropa interior agachada de espaldas. El título y la brevedad del poema anuncian en cierta forma la soledad que explora Hopper: la noche está situada antes del amanecer y después del atardecer; no se trata, por lo tanto, de un estado transitorio sino de una condición en sí misma. Por otro lado, la palabra “noche” hace referencia a la oscuridad (normalmente es un momento de inactividad y descanso) y en términos simbólicos se relaciona con la ignorancia y la mala suerte. Las ventanas son aperturas que determinan un adentro y un afuera, puntos de comunicación que funcionan como filtro y transmisión entre ambos espacios. Usualmente vienen acompañadas de pantallas, vidrios o postigos que se cierran (o se abren) para controlar el intercambio entre ambos espacios. En su libro sobre Hopper, Rolf Günter Renner, señala que en los cuadros del romanticismo europeo, la ventanas “no sólo nos hacen presente lo perdido, sino que representan una inversión visual hacia lo interior, que a la postre, conduce al espectador a mirarse a sí mismo” (9).

A diferencia del poema dedicado a Bonnard, no hay en “Night Windows” una preposición que establezca jerarquías entre las palabras que conforman del título. No se puede simplemente tomar un par de definiciones de cada palabra y armar el significado, pues es justamente este espacio o distancia entre ambas palabras lo que da lugar a sus múltiples interpretaciones. Las palabras “Night” y “Windows” se encuentran tan levemente unidas como los personajes de Hopper que no se miran ni se hablan a pesar de estar juntos. Además de la oscuridad y las ventanas, son frecuentes en la obra de Hopper, la luz, los desnudos femeninos y demás seres solitarios. Incluso la presencia de otros personajes intensifica su soledad. En Hopper esta soledad se da tanto en su pintura de paisajes naturales como urbanos. En el caso de *Night Windows* se trata de un elemento de la naturaleza (la oscuridad de la noche) que invade lo urbano representado por una ventana que se resiste a esa invasión. Pero a Hopper no le interesa mostrar esta resistencia (por lo demás tan inútil), sino la soledad que se exhibe gracias a la luz que emana del interior de esa ventana. Esta luz del encierro es el símbolo de la soledad de estos individuos retratados de “modo realista en escenarios estrechos y limitados, [que] los enajena y los pone en evidencia a la vez. Incluso ahí donde los espacios no dan para una separación clara de lo interior y lo exterior” (Renner, 16). Esta luz que se funde en la noche se proyecta simbólicamente hasta el hablante desconocido e impersonal del poema, de quien no se puede decir con claridad si es un observador del cuadro o el pintor quien, desde la oscuridad de su propio encierro, espía a la dama en su intimidad y reflexiona sobre la escena que inspira su obra.

La luz aparece al interior del poema de Cote, no así la mujer que vemos parcialmente en el cuadro de Hopper. El poema deja abiertas las posibilidades

interpretativas: “A medianoche,” (v.1) es un tiempo concreto, pero también un momento mágico, místico, metafísico, un tiempo en el que —según la tradición popular— se hacen los pactos con el diablo, salen las brujas y las ánimas caminan por la calle. Esta precisión (dada por el hablante, pues no hay nada en la pintura que señale esa hora) le da una extraña atmósfera de misticismo a un poema moderno y decididamente urbano. El segundo verso parece erguirse para enfrentarse con el primero: esa “luz encendida en lo alto” se opone a la “medianoche” de la que irónicamente depende para tener sentido. Este enfrentamiento observa en la duplicación de las sílabas del verso anterior denotando la superioridad de esa luz solitaria sobre la oscuridad de la medianoche (nótese que el primer verso es un pentasílabo y el segundo un decasílabo). Estos dos versos —como todos los del poema—, se conectan efrásicamente con la pintura de Hopper. De esta manera, cuando el hablante dice que esa luz “de un edificio / es un imperio.” (v.3-4), subraya el carácter urbano de la escena y hace referencia al edificio más alto del mundo en ese momento, el *Empire State*. Quizás los versos tercero y cuarto sugieran una alusión a *El imperio de la luz*, de Rene Magritte (1898-1967), pues en ambos existe el enfrentamiento de la luz con la oscuridad y se cuestiona la identidad del individuo.

En la pintura de Hopper, las personas aparecen como “ventanas” donde la noche se escapa o proyecta fuera de ellas, como seres, que a causa de la postguerra y la gran depresión, viven en la soledad y la tristeza. El hablante de “Night Windows”, por el contrario, ve a estos individuos desde la distancia que le otorgan su posición temporal y geográfica. Así, “La orfandad de ese involuntario / faro / es una solitaria prueba de vida.” (vv.5-7), son versos que delatan cierto optimismo, pues la soledad de las personas es vista

como involuntaria; y esa solitaria luz como un faro, es decir, como una guía en las tinieblas, como una “prueba de vida”.

Es preciso señalar que la incompletitud sintáctica del quinto verso (“La orfandad de ese involuntario”) alarga y acentúa la soledad del sustantivo “faro” sobre el que se encabalga para adquirir sentido. Al ser el verso más breve del poema, la palabra “faro” llama la atención sobre la disposición gráfica del poema: si se le gira 90 grados a la izquierda, las bruscas variaciones métricas de los versos adquieren sentido, pues semejan el caligrama de una pequeñísima metrópoli llena de rascacielos donde el “faro” representa al individuo único y minúsculo. Este faro-ciudadano, cuya pequeñez y soledad sólo es posible si se lo *mira*, convierte al lector en un *voyeur*, ni más ni menos como aquel que observa a través de una ventana a una mujer semidesnuda en su intimidad.

Las ventanas de Hopper cumplen una función muy similar a los espejos de los autorretratos en Bonnard y a las cajas de Cornell: son representaciones que filtran su particular manera de ver el mundo, orillas o bordes que enmarcan un encierro, metáforas de la soledad y del aislamiento del individuo en la sociedad moderna. Más allá de las obvias semejanzas estructurales, los espejos, las cajas y las ventanas ofrecen múltiples posibilidades de proyección simbólica. Bonnard plantea el espejo como elemento que problematiza la identidad y la ubicación del observador, pero también como un espectador accidental que registra el paso del tiempo y su efecto sobre el pintor. Cornell se sirve de las cajas para reflexionar sobre la reclusión o el aislamiento y crea un arte que re-significa poéticamente al individuo a través del encierro. El extremo realismo de la obra de Hopper parece incluir ambos aspectos —identidad y encierro— pues sus ventanas no solo proponen un vínculo especular entre el espectador *voyeur* del cuadro y

aquello que contempla (con el que comparte la misma soledad y la misma posibilidad de ser, a su vez, contemplado), sino también un vínculo con la reclusión a la que se halla sometido aquello que mira. Esa reclusión (ese “encajonamiento”) es fatalmente compartido con el *voyeur* quien sólo puede contemplar desde su propia reclusión, es decir, desde su propia soledad.

Conclusiones

En *Colección privada* Ramón Cote nos invita a recorrer la historia del arte a través de un conjunto de obras que van desde el Renacimiento hasta nuestros días. Esta colección tiene la particularidad de estar compuesta por poemas dedicados a pinturas y a pintores, esto quiere decir que propone cada poema como un objeto artístico valioso, coleccionable y susceptible de ser contemplado. Esta suplantación de cuadro por poema es lo que hace tan especial este libro con el que Cote alcanza, según sus propias palabras, “el reto de encontrar el camino apropiado para “entrar” al cuadro. [De] encontrar ese ángulo, esa fisura, que le permit[e] no “copiar” el referente sino más bien, interpretarlo, sentirlo y comunicarlo”²³. La selección de poemas sigue una línea cronológica que le otorga el carácter de una historia del arte. Esto no quiere decir que lo aliente un carácter académico y objetivo. Por el contrario, nos sitúa ante una selección parcial, arbitraria y fiel a su gusto artístico. Esta selección actualiza y extrema el postulado clásico de Horacio *Ut pictura poesis* (“como la pintura, así es la poesía”) pues en muchos momentos los poemas se desmarcan de su función puramente mimética para adquirir una dimensión mucho más amplia. Incluso el protagonismo de la écfrasis (“descripción en poesía o prosa

²³ Entrevista personal a Cote, 2015. Ver anexos.

de un objeto artístico o de una escena visual sorprendente”) se ve atenuada debido a las múltiples perspectivas dialógicas que ofrecen los poemas.

Es esta variedad de puntos de vista lo que le permite a Cote interpretar, sentir y comunicarse con las pinturas y los pintores elegidos. Al mismo tiempo, esta pluralidad de perspectivas funciona como una suerte de capas que velan el sentido del libro. Por esa razón, este estudio se focaliza en la identificación de las dos principales perspectivas: interna y externa. Estas dos perspectivas le permiten al lector entender mejor el deseo de Cote de “entrar” a cada uno de los cuadros elegidos. Tanto la perspectiva interna como la externa dependen básicamente de la distancia que existe entre el hablante con su objeto y su interlocutor. La perspectiva interna pertenece, por lo general, a un personaje de la pintura o al pintor mismo. Esta distancia establecida varía mucho en los poemas, pues puede ser muy cercana: desde la voz del hablante refiriéndose a sí mismo, hasta la de un hablante omnipresente cuyo objetivo es sólo evocar. La perspectiva externa, en cambio, varía según las circunstancias dialógicas: a quién se dirige el hablante, desde dónde habla y aquello que cautiva su mirada. Cote alterna estos elementos de tal manera que ninguna combinación resulta rígida. Asimismo, juega con variaciones de estos elementos que unas veces establecen un discurso declaradamente eufónico y otras evocan miméticamente lo observado. Este enfoque ha decidido el análisis de cuatro poemas que guardan entre sí variaciones representativas entre los elementos que componen la perspectiva interna y la externa.

Como muestras representativas de perspectiva interna tenemos, en primer lugar, “Pensamientos del soldado” de Matías Grünewald. Este poema se focaliza en el elemento menos sacro del panel: la voz proviene de los pensamientos de un soldado que enuncia su

situación a un interlocutor desconocido. Aquí estamos ante el grado cero de la distancia, pues el lector-espectador tiene acceso a los pensamientos del hablante, es decir a una suerte de pre-enunciación ficcionalmente no vocalizada. En segundo lugar tenemos “Autorretrato del espejo” de Pierre Bonnard, donde el hablante (a quien identificamos inmediatamente con el pintor) se ubica a cierta distancia de la pintura, pues él mismo explica sus razones para haberlo hecho. Aquí estamos ante el personaje de la pintura y, a la vez, ante el pintor que se dirige a la crítica y, en ella, a su espectador-lector. Esta situación plantea la posibilidad de que el protagonista sea el espejo como objeto, ubicando al pintor como espectador al interior del cuadro. Como muestras de perspectiva externa, tenemos el poema “En agradecimiento a Joseph Cornell”. Este poema en prosa no se encuentra dirigido a una pintura sino a un pintor. En este caso el hablante no es un personaje (como ocurre en “El soldado”) ni tampoco un pintor (como ocurre en “Autorretrato en el espejo”), sino un espectador-historiador de la obra de Cornell concentrado en la re-significación que este artista hace del encierro y la soledad contemporáneas. Aquí, la distancia establecida entre el hablante y su objeto es lo suficientemente amplia como para abarcar no una obra específica sino la obra en general, como ocurre en aquellos poemas de *Colección privada* dedicados a maestros. La disposición en prosa de este poema adquiere un carácter mimético, ya que los límites rectangulares de la prosa imitan caligramáticamente las célebres cajas que hicieron famoso a Cornell. Por último, en “Night Windows” de Edward Hopper estamos ante un hablante indeterminado y distante del objeto de su mirada. Al no especificar el espacio desde donde enuncia, podría tratarse del mismo pintor hablando de su pintura, o del pintor (o de cualquier *voyeur*) contemplando la escena que lo inspira. Además de ser

deliberadamente ecfrásico con notas de aparente objetividad descriptiva, posee un carácter caligramático: si se le mira de lado, la longitud variada de los versos imita el *skyline* de Nueva York.

Estos cuatro poemas son representativos de las diferentes perspectivas dialógicas que plantea este libro. Sus características particulares dejan abiertas múltiples posibilidades interpretativas que este trabajo ha querido abordar sin agotarlas. De la misma manera que los poemas de *Colección privada* se proponen como una sinécdoque de la pintura occidental del Renacimiento a nuestros días (una muestra “reducida y obligatoriamente arbitraria”), el corpus elegido para este trabajo se propone como una suerte de sinécdoque del conjunto. Espero que la propuesta de análisis formulada en este trabajo sea vista del mismo modo en que lo expresa Cote respecto de sus poemas en la “Entrada” de su libro: como “una ceremonia de restitución y agradecimiento y apropiación, porque sólo la poesía nos permite preservar en palabras esas contadas revelaciones que nos visitan a lo largo de nuestra vida”.

Obras citadas

Anders, Valentín. *Etimologías de Chile*. Web. N.p. n.d. Web. 31 de marzo 2015.

<http://dechile.net/>

Aristóteles. *Poética*. E-book: Fondo Blanco editorial, 2014.

Ashton, Dore. *A Joseph Cornell Album*. New York: Da Capo Press, 2009.

Cobo Borda, Juan Gustavo. "Ramón Cote Baraibar". *Boletín Cultural y Bibliográfico* 42. 69 (2005): 167-169.

Cote Baraibar, Ramón. *Colección privada*. Madrid: Visor Libros, 2003.

Daston, Lorraine; Park, Katharine. *Wonders and the Order of Nature*. New York: Zone Books, 1998.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Madrid: 22ª edición, 2012.

García Montero, Luis. "Ramón Cote Baraibar. Colección privada". *La estafeta del viento* 4. (2003): 108-110.

Hernández Hernández, Francisca. "Evolución del concepto de museo". *Revista General de Información y Documentación* 2. 1 (1992): 85-97.

Itten, Johannes. *The Elements of Color*. New York: Van Nostrand Reinhold Co., 1970.

Londoño Vélez, Santiago. "El difuso curso de la poesía". *Boletín cultural y bibliográfico* 29. 29 (1992): 124-126.

Margaret, Persin. "The Ekphrastic Principle in the Poetry of Manuel Machado". *Hispania*. 72. 4 (1989): 919-926.

"Mímesis". *Rae.es*. Real Academia Española, Madrid, 2014. Web. 20 Febrero 2015.

Morán, Teresa. FILUC: Ramón Cote Baraibar. *UCTV*. Web, 2012.

<https://www.youtube.com/watch?v=6i1mr9amqeg>

Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura: su antigüedad y grandezas*. Madrid: Imprenta de Manuel Galiano, 1866.

Renner, Rolf Günter. *Edward Hopper, 1882-1967: Transformaciones de lo real*. Köln: Benedikt Taschen, 1991.

Simic, Charles. *Alquimia de Tendajón: El arte de Joseph Cornell*. México D.F.: UNAM, 1996.

ANEXOS

1. ENTREVISTA PERSONAL A RAMÓN COTE (marzo de 2015)

¿Cuál diría usted que fue su primer acercamiento al arte? ¿Cómo el tiempo que vivió en Europa modificó su relación con el mundo del arte?

Tuve la fortuna de crecer en una casa donde había libros y cuadros. Libros por mi padre y cuadros por mi madre. De manera que desde muy joven tuve una relación muy cercana con el arte. Mi madre dirigió durante muchos años la Galería Belarca en Bogotá y esa aproximación visual y personal fue determinante en mi vida, porque me dio a entender que era una parte fundamental el placer estético, la formulación pictórica, los estilos, el gusto, en fin. Mi vida en Madrid acrecentó mis inclinaciones pues estar en contacto con el Museo del Prado, la fundación Juan March, la Caixa, la creación del Reina Sofía, aparte de las galerías privadas como la Juana Mordó, fueron un verdadero pasto de cultivo.

Desde entonces siempre quise escribir poemas sobre cuadros pero no fue posible. O mejor, nunca pude escribir algo que me dejara satisfecho. Y por la sencilla razón de que no sabía por dónde “entrarle”. Hubo un poema de Antonio Colinas, Simonetta Vespucci, que me dio alguna claridad, así como los poemas de Auden a Icaro cayendo, el cuadro de Bruegel. Tuvieron que pasar veinte años para que pudiera escribir los poemas de *Colección privada*, y los escribí en un período de tiempo relativamente corto: año y medio. Y escribir 41 poemas (de hecho escribí más pero de eso hablaremos más tarde) en ese lapso fue toda una delicia. Me sentía en un acto de relevación constante. Pasaba por un momento que yo llamo de “imantación”, es decir, el momento en el cual todo viene hacia uno, en la dirección correcta y uno como escritor debe estar atento a esos momentos

que son contados en la vida. Es proceso de “imantación” se acrecienta a medida que se tienen claros los objetivos. Y al ser estos temáticos, reducía el campo de acción y concentraba todos mis esfuerzos en una sola dirección.

En el 2012 en Venezuela, en una entrevista con Teresa Morán, usted le dijo que la influencia de su padre había venido de su biblioteca y los escritos que él dejó. ¿De qué manera la presencia de su madre ha influenciado su camino a la poesía?

Como dije en la pregunta anterior, la actividad profesional de mi madre fue definitiva en mi formación, así como lo fue la biblioteca de mi padre, con una parte de narrativa y poesía bien importante. De ahí me quedó mi afición por la poesía, por coleccionar primeras ediciones (estoy yendo a librerías de viejo desde los 16 años) y por el arte. Mi madre tenía un ojo especial para el arte

Usted publicó *Poemas para una fosa común*, a los 21 años. En el libro, la ausencia es una presencia que acompaña los poemas. ¿Qué ausencia fue la que originó la escritura de estos poemas?

Como todo primer libro, se quieren decir muchas cosas y de manera enredada. Fosa común parte de una ausencia, de una pérdida, que no es solo la de mi padre, sino también la constatación de la pérdida de los recuerdos. De ahí que se los considerara como una especie de cementerio. Es decir: por qué lo que es de uno de repente deja de pertenecernos y empieza a habitar el “vago ayer” como dice Borges. Por otra parte, para responder estrictamente a tu pregunta, hay una frase de Mark Strand que me parece que sintetiza exactamente lo que quiero decir: La poesía es la compensación de una pérdida.

En 1991, publicó en Venezuela *Informe sobre los estados de los trenes en la antigua estación de Delicias*, con la editorial Pequeña Venecia. En la búsqueda de documentos críticos sobre no pude encontrar referencias sobre éste trabajo, ¿Considera usted que pueda tener algo que ver, el haber sido publicado en Venezuela?

Ese es mi libro más raro, en todos los sentidos. Siempre he pensado que no lo escribí yo sino un heterónimo, al estilo pessoano. Pero todo me sucedió y ese cementerio de trenes existía. De hecho hoy en día hay un Museo de los Trenes de Atocha, cuyo director muy amablemente me escribió en una oportunidad para poder imprimir como afiches algunos de los poemas. Se publicó en Venezuela gracias a mi gran amigo y gran escritor Antonio López Ortega. Esa editorial, Pequeña Venecia, es hoy absolutamente mítica, llegando a publicar libros que jamás se habían editado en ninguna parte de nuestros países. Fíjate en el fondo y verás qué cosas tan extraordinarias publicaron —Pizarnik, Hahn, Crevel, Strand, Wright, Schwartz, Mendiola, Bonnett, Benn, Huidobro, Cáceres, etc.— todos con libros muy bien escogidos y casi de culto. Pues bien, mi libro de los Trenes quedó con ese mismo sello prestigioso, no por la calidad del libro mío sino de los libros que lo rodeaban.

En la “Entrada” de su *Colección privada*, hace mención a lo que algún coleccionista podría quejarse de no tener en su colección la “alegoría de Bellini, ese retrato de Piero de la Francesca, ese Francis Bacon, ese Wilfredo Lam, ese Motherwell, esa despiadada cortesana de Cranach” (7) ¿Son esas piezas las que quedaron fuera de

su *Colección privada*? ¿la considera completa o lamenta haber dejado fuera a algún artista o cuadro?

Por supuesto. Ese Bellini al que me refiero era una alegoría que está en Venecia y que mi abuela me lo mostró en un libro. Y Cranach, por favor!!, esas princesas con esos penachos y sus ojos alargados. De hecho escribí varios poemas más sobre otros pintores pero no me salieron como yo quería. Tenía uno sobre la crucifixión de Van der Weiden, un Carpaccio que es un homenaje a la lectura, Motherwell, otro sobre Diebenkorn, otro sobre Bacon, Hockney, Lucien Freud, pero no llegaron a la meta. También pensé incluir en el libro un Patio de esculturas. Empecé poemas sobre Chillida, Oteiza, Feliza Bursztyn, Anthony Caro, Moore... Pero no se pudo. Uno no escribe lo que quiere sino lo que puede. Claro que lamento no haberlos incluido. Curiosamente no he vuelto a intentar escribir poemas sobre cuadros!!!

Hace poco ocurrió una casualidad maravillosa. Viendo el GRAN HOTEL BUDAPEST me di cuenta de que el botones del ascensor estaba inspirado en el mismo cuadro de Soutine de mi poema. Y cuando lo volví a leer me encontré con unas escenas disparatadas y surrealistas que se correspondían con las de la película.

En *Colección privada*, 41 poemas componen las posesiones que el coleccionista atesora y muestra con orgullo, como lo dice García Montero “a través de diferentes perspectivas”. ¿Podría el lector considerar alguna correlación sutil, una equivalencia, entre esta cifra y la edad del escritor al momento de la publicación? ¿Podría *Colección privada* leerse como un libro de carácter secretamente biográfico?

La verdad ahora que lo dices caigo en cuenta, pero fue una casualidad, nada más la de compartir la cifra de mis años con la cantidad de los poemas. Sí es un libro, como dices tú, secretamente biográfico. El libro se maneja sobre dos ejes, no en ángulo recto, sino como si fueran una cruz. De un lado una línea que va de la Nostalgia a la Melancolía y la otra que va de la Presencia a la Ausencia. Las dos líneas se tocan en el libro. El libro es el resultado de la intersección de ese par de líneas.

En su libro usted dice “sólo la poesía nos permite preservar en palabras esas contadas revelaciones que nos visitan a lo largo de nuestras vidas.” (7) ¿Cómo lo visitaron a usted estas contadas revelaciones artísticas?

Pues después de un largo proceso de depuración, de asimilación, de interiorización, y de imantación. Recuerdo con total felicidad y absoluta envidia cuando escribía esos poemas. Por ejemplo, la mayoría de los poemas dedicados se debieron a que les pregunté a cada uno de ellos cuál sería el cuadro que salvarían de un incendio. Renato Sandoval me refirió La expulsión del paraíso, de Masaccio, Antonio López, La res desollada, Adolfo García Ortega, Madrid Sur. Estaba tan poseído, que solo me decían un nombre y escribía el poema con una naturalidad infinita. Y también hubo un proceso de recordación. Por ejemplo con La niña del balón, de Valloton. Recordaba el cuadro con total claridad pero no podía recordar ni su autor ni su nombre pero de tanto buscar un día lo encontré y claro, escribí el poema de inmediato. Esas son las visitaciones, y hay que estar alerta para recibirlas. Y que la visita de la musa nos pille con un esfero en la mano!!

Cárceles de la invención de Piranesi, cierra la primera parte de su libro y *Árbol amurallado* de Juan Cárdenas, es el poema final. Estas son ubicaciones importantes, ¿Por qué justamente estas obras en estos momentos de su libro? ¿Sabe usted dónde están estas obras?

Con Piranesi sucedió algo muy particular. Mi tía Anita tenía en Madrid varios de esos grabados y pude verlos varias veces. Y Piranesi precisamente es, como Goya, uno de esos artistas “bisagras”, que tienen un pie en una época y el otro, en otra, donde precisamente se hace patente ese cambio de mentalidad con relación al pasado. Precisamente los románticos fueron los artistas que nos enseñaron a amar las ruinas, y Piranesi lo hizo muy a su modo, pero avanzó un poco más al crear esos mundos asfixiantes, caóticos, cruzados por escaleras, puentes, cables. Por otra parte siempre que veía esos grabados pensaba que su punto de vista era de alguien que no podía ser una persona sino que tenía que ser un animal que abre los ojos y mira hacia arriba. Él cierra muy a propósito esa parte del libro, la que divide los Maestros Antiguos de los Maestros Modernos, división que tomé de la que a su vez hace la Colección Thyssen de Madrid. Y ya que había muros, pues había que acabar con otra simetría, la establecida por Cárdenas con su jardín. Ese cuadro siempre me conmovió porque el pájaro que canta simboliza la libertad, el triunfo frente al encierro, en definitiva, el arte.

De todos los cuadros de su poemario, solo uno se encuentra en una colección privada, “Autorretrato del espejo” de Pierre Bonnard. ¿Cómo lo conoció? ¿Guarda alguna correlación con su propia colección privada?

Es cierto. Y ese cuadro lo vi en una exposición de Bonnard en Madrid, a principios de los 80 en una exposición de la Juan March. A partir de ahí me hizo un adepto total a su trabajo. El era muy indeciso y hasta el momento de la exposición iba con un pincel añadiendo colores a todos los cuadros. Coincidió recordar ese cuadro con la primera lectura que hacía de Vila-Matas, autor a quien adoro. Por eso le dediqué el poema, ya que ese autorretrato, como los personajes de Vila-Matas, y como él mismo, son uno y muchos a la vez.

Otras preguntas.

¿Ha hecho otros libros “temáticos”?

He escrito dos libros “temáticos”: *Botella papel*, con poemas en prosa que hablan de objetos y oficios de Bogotá. Y Colección privada. Pero curiosamente tengo uno en prosa llamado Páginas de enmedio, así, pegado, en el cual incluyo cuentos sobre renglones o versos leídos de Cheever, Carver, Blaise Cendrars, Neruda, etc

¿Qué problemas técnicos tuvo al escribir los poemas?

Al tener como base dos lenguajes distintos, se me planteaba la posibilidad de decir en palabras lo que estaba viendo en el cuadro. El *ut pictura poesis* clásico. Pero lo importante era, o al menos el reto, encontrar el camino apropiado para “entrar” al cuadro. Era entonces encontrar ese ángulo, esa fisura, que me permitiera no “copiar” el referente sino más bien, interpretarlo, sentirlo y comunicarlo, siempre teniendo en cuenta lo que dice Gil de Biedma: “El poema debe convencer al lector de que el poeta no ha podido evitar escribirlo”.

¿Su estadía en Estados Unidos ayudó en algo en la elaboración de *Colección privada*?

Muchísimo. Viví dos años en Washington y tuve la oportunidad de ver cuadros que siempre había querido ver. Descubrir en una sala de la National Gallery entre una multitud de cuadros, a Ginevra Venci de Leonardo, fue toda una revelación. Es un museo extraordinario que conecta el pasado y el presente por un túnel. Allí vi mi primer Cornell en Estados Unidos, artista del que había quedado enamorado en una exposición que vi en Madrid. Me parece que Cornell es el más poeta de los pintores. También en la Hirshhorn encontré esculturas extraordinarias. Luego en la Phillips Collection vi mi primer Rothko. ¡Casi me muero! La tranquilidad, la serenidad, pero al mismo tiempo la muerte, se sienten en sus cuadros. Precisamente el poema dedicado a él tiene como referencia inmediata esa sala a la entrada de la Phillips. Y en la Phillips también había un Morandi, algo sumamente extraño teniendo en cuenta que su obra es muy difícil de tener. Por otra parte tuve la suerte de que mi hermano viviera en ese entonces en Nueva York, con lo que me iba cada mes a visitarlo. En el MoMA me esperaba una de las grandes citas que había tenido en la vida: mi cita con Cristina, la Cristina de Andrew Wyeth. Ese museo es absolutamente extraordinario. Uno no sabe cuántas maravillas están allí. Ver esos Matisse de 1905, la lección de piano (uno de los poemas que nunca me salió), la danza de la vida, esos Picassos, lo mejor del expresionismo abstracto. ¡Casi me muero! Y fíjate qué curioso: allí descubrí a Torres García, pintor uruguayo que incluí en CP.

Ahora que te contesto estas preguntas me están dando ganas de volver a escribir sobre cuadros!!!